

VU Research Portal

De lakmoesproef van de moderne beschaving. Goed en Kwaad in virusfilms
de Mare, H.; Keyser, G.

published in
Besmet
2010

document version
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

de Mare, H., & Keyser, G. (2010). De lakmoesproef van de moderne beschaving. Goed en Kwaad in virusfilms. In A. K. Oderwald, K. Neuvel, & W. van Tilburg (Eds.), *Besmet* (pp. 99-108). (Literatuur en geneeskunde). De Tijdstroom.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:
vuresearchportal.ub@vu.nl

De lakmoesproef van de moderne beschaving

Goed en kwaad in virusfilms

Gawie Keyser en Heidi de Mare

Geen krachtiger beeld van de ondermijning van het moderne leven dan de openingsscène van *28 weeks later*. In de keuken van een huis, in duister gehuld, wordt een boek verbrand wegens gebrek aan centrale verwarming. Het eerste teken van omkering van de gewone orde: wat ooit de bron van het intellect was, symbool bij uitstek van de menselijke beschaving, is nu brandstof noodzakelijk om te overleven.

Al snel daarop volgt een bevestiging dat de ons bekende menselijke verhoudingen omvergeworpen zijn. De mannelijke hoofdpersoon, Don, gedraagt zich subversief, niet zoals van een mannelijke held wordt verwacht. In plaats van zijn geliefde vrouw Alice te redden, neemt hij als een lafaard de benen, en laat zijn echtgenote over aan de bijtgrage, met het woedevirus geïnfecteerde horde. Hij ontsnapt en wordt in het door het leger beveiligd gebied in Londen opgevangen en verenigd met zijn beide kinderen, Tammy en Andy, die tijdens de uitbraak op schoolreis in het buitenland verbleven.

De kinderen ontsnappen uit de beveiligde, door militairen bewaakte zone en treffen hun verwilderde moeder aan in hun ouderlijk huis. Alice is niet besmet, maar blijkt drager. De hereniging van de schuldbevuste Don en de verzwakte Alice, bezegeld met een kus, is het begin van een nieuwe epidemie, die uiteindelijk onbeheersbaar wordt. De kus, symbool van liefde, infecteert de vader die vervuld raakt van blinde haat, wraak en zelfdestructie. Hij vermoordt zijn vrouw en jaagt de rest van de film op zijn kinderen, onderweg iedereen bijtend en infecterend. Met als gevolg een uitbraak van ongekende omvang.

Het leger, aan het begin van *28 weeks later* nog symbool van orde en veiligheid, wordt instrument van massamoord. Door het in werking stellen van Code Rood, vernietigt het leger het hele gebied. Vanaf de daken van de wolkenkrabbers in hartje Londen schiet men met scherp op alle mensen die zich binnen de stadsgrenzen bevinden en bestookt hen met brandbommen. Tammy en Andy ontsnappen hieraan, maar worden achtervolgd door Don. Nadat Don zijn zoon heeft aangevallen, schiet Tammy hem dood, waarna ze samen vluchten. Per helikopter vliegen ze over

witte kliffen van Dover in de richting van het Europese vasteland waar ze hopelijk veilig zullen zijn. Want Engeland is verloren.

De plot sluit af met beelden van 28 dagen later, als zich daar, opnieuw, een virusuitbraak aandient. De Eiffeltoren komt schokkerig in beeld, doelwit van een horde rennende geïnfecteerden. De film verwijst daarbij rechtstreeks naar de productie die eraan voorafging: *28 days later* (2002). Daarmee is het virusverhaal rond. Samen zetten beide films een oneindige plotcyclus in gang van bedreiging, redding en nieuwe verspreiding. Geen grens is houdbaar. De beschaving zoals we die kennen, gaat ten onder.

Tussen hoop en vrees

'We've lost control,' zegt de Amerikaanse bevelvoerder in *28 weeks later*. Daarmee verwoordt hij de kerngedachte van de virusfilm. Het menselijk bestaan bereikt een keerpunt. De bestaansvoorwaarden van de westerse maatschappij worden door een infectie opgeheven. Er vindt een ommekeer plaats.

Er ontstaat een breuk: vóór en ná de besmetting. De vanzelfsprekende, vertrouwde wereld van vóór het virus, versus de instabiele, gevaarvolle wereld erna. De virusfilm markeert een betekenisvol kruispunt. Het roept vernietigende visioenen op die niet ondenkbaar of zomaar onrealistisch zijn. Als recent genre werpt het licht op de basale beschavingsfundamenten waar de moderne mens buiten de bioscoop nauwelijks oog voor heeft. We vertrouwen onvoorwaardelijk op die fundamenten, maar zonder ons de permanente collectieve inspanning te realiseren die daarvoor nodig is. Het virus ontregelt dat culturele contract, met als gevolg niet zomaar chaos en paniek, maar een stilgevallen wereld waaruit de beschaafde mens is verdwenen: *zero hour*.

Als genre biedt de virusfilm de gelegenheid ons voor te stellen wat in het dagelijks leven onvoorstelbaar is, of waarvan we hopen dat het fantasie zal blijven. Het gaat hier niet om een toevallige film, er bestaat een gestaag aangroeiende verzameling. Via deze films kijken we recht in het moderne brein dat blijkbaar geen raad weet met de tegenstrijdige verschijnselen in onze mondiale wereld. Regionale uitbraken (BSE, varkenspest, Q-koorts, met voorlopig 'slechts' massale ruiming op kleine schaal, en 'beperkt' tot dieren), dodelijk venijn op wereldschaal (SARS, aids, vogelgriep, ver weg), gecombineerd met excessen van hebzucht, uitbuiting, cynisme, biomedische manipulatie, financieel gewin en gewelddadige machtsuitoefening.

Deze alledaagse horror die we allemaal kennen van tv, documentaire of persfoto, laat voorlopig ons dagelijks leven nog ongemoeid. Niettemin is het brein er niet gerust op. Dat is wat de virusfilm openbaart: het toont de kracht van het menselijk voorstellingsvermogen, maar vooral hoe de moderne mens beweegt tussen hoop en vrees. De maatschappelijke verbeelding – zoals die in film tot uitdrukking komt – neemt afscheid van de naïeve rationaliteit die het alledaagse openbare politieke leven beheerst. Die verbeelding is beducht voor wat er mogelijk op het spel staat, mocht het, door wat voor oorzaak dan ook, tot een levensbedreigende uitbraak komen.

Het virus blijkt een angstaanjagend motief dat vraagt om verhalen, om scenario's, om vergezichten. Precies dat biedt de virusfilm op dit moment in overvloed en variatie. Miljoenen mensen beseffen al kijkend, in hun achterhoofd, de kwetsbaarheid van onze westerse samenleving.

Verwante virusfilms tonen dezelfde trends. We zien hier het karakter van het genre, een genre waarin elk nieuw verhaal herkenbaar is, en tegelijkertijd nieuwe elementen toevoegt en lacunes invult. De virusfilm laat ons griezelen, waarschuwt ons niet te goedgelovig te zijn, en drukt ons met de neus op de kracht en de kwetsbaarheid van de fundamenten van de ons zo vertrouwde westerse wereld, en dat steeds opnieuw. Anders dan in veel rampenfilms komt de dreiging niet van buiten (aliens, natuurgeweld, hybris van architecten). Het virus is een metafoor voor de interne vernietiging van de westerse beschaving. Heel het bruisende, vitale, mondiale en mobiele leven komt door besmettelijke aandoeningen uiteindelijk tot stilstand.

Een horrorlocatie

Om de verschillende ankerpunten van dit genre in kaart brengen, wenden we ons tot *28 days later* (2002). De vijf minuten durende openingscène is veelzeggend: tv-beelden tonen alledaags geweld zoals we dat kennen van het tv-journaal. Mensen rennen voor hun leven, huilende moeders beschermen hun kinderen. We zien bereden politie, wegrennende betogers, oprukkende ME, vertrapte, halfnaakte lichamen, vluchtende hysterische massa's, stofwolken, brandende auto's en gebouwen, begeleid door krakende mobilifoons, machinegeweren, geschreeuw. Camera's schokken, zoomen in, om de realiteit van oproer, geweld en oorlog op de voet te volgen. De beelden blijken onderdeel van een laboratoriumopstelling met tv-schermen in het Cambridge Primate Research Centre. Een stevig vastgebonden chimpansee kijkt naar de beelden en

zijn reacties worden gemeten. Een groep dierenactivisten dringt binnen, bevrijdt enkele primaten, ondanks de waarschuwing van de gealarmeerde onderzoeker dat de dieren geïnfecteerd zijn met het razernijvirus. Het is uitzonderlijk besmettelijk en wordt overgedragen door bloed en speeksel. Het enige meisje dat deelneemt aan de bevrijdingsactie wordt gebeten en is acuut aangestoken. Ze gromt, haar bloeddoorlopen ogen worden glazig, ze braakt bloed en besmet zo een kompaan. De onderzoeker weet wat de gevolgen zijn, en probeert het besmettelijke meisje – tevergeefs – te doden, en sterft ook zelf.

De volgende scène, 28 dagen later, toont het gevolg van de epidemie: een volkomen desolaat Londen, alle gebouwen en infrastructuur nog intact, alsof de neutronenbom daadwerkelijk is gevallen. Afgezien van één mysterieuze overlevende in het ziekenhuis, Jim, lijkt er geen mens te kennen, enkel tekenen dat de stad ooit door mensen was bevolkt. Gigantische billboards, afval, kapotte telefoons, beschimmeld voedsel, rottende lijken. En natuurlijk enkele overgebleven geïnfecteerden. Zij hebben zich verscholen in een kerk, en de jacht op Jim is geopend ..., hoe zal het aflopen?

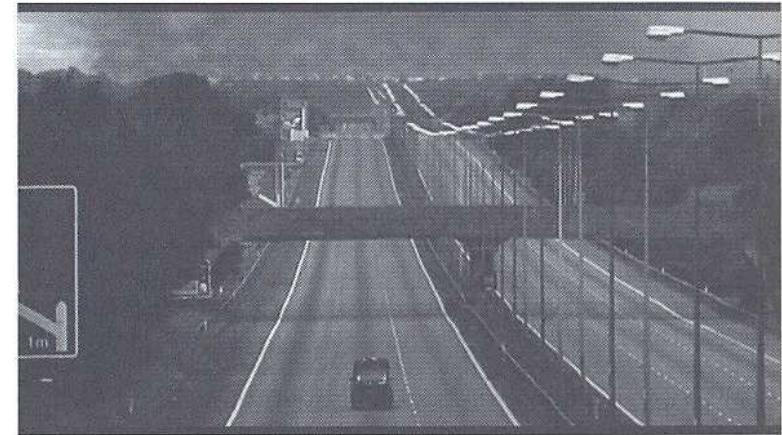
Jim treft twee andere overlevenden: Mark en Selena. Met hen gaat hij op zoek, eerst naar zijn (gestorven) ouders. Zij ontmoeten nog twee overlevenden, vader Frank en dochter Hannah en gaan per auto naar Manchester, gehoor gevend aan een radio-oproep. Daar zou een door militairen beveiligde en virusvrije zone zijn, en overlevenden worden opgeroepen zich bij hen te voegen. Aangekomen op het beveiligde landgoed blijkt niet enkel het gevaar van buiten te komen (waardoor Frank sterft), maar ook van binnen: het landhuis blijkt een horrorlocatie bij uitstek. De militairen bieden geen bescherming: de vrouwen dreigt verkrachting, de mannen de dood, en een besmette soldaat laat men verhongeren.

De Laokoönfiguur in de hal wijst erop, zij het in omgekeerde zin, dat de hoopvol gestemde overlevenden argeloos hun ondergang tegemoet gaan door zich bij de militairen te voegen. Hannah, Selena en Jim weten te ontsnappen, en we treffen hen aan op het platteland, groene weiden, idyllische boerderij, druk doende zichzelf te redden. De film eindigt als een vliegtuig hun levenstekens – levensgroot HELLO van lakens gemaakt – oppikt. Maar is het een happy end, en zo ja, voor hoe lang?

Overgeleverd aan de elementen

Overleven impliceert in beide films dat de onbesmetten zich bijzonder moeten inspannen. Omdat er geen orde meer is, moet men zich strikt houden aan zelfgemaakte regels: niet reizen als het niet hoeft, en indien

wel, dan alleen overdag, contact met onbekenden vermijden, 's nachts schuilen, geen licht of vuur maken (*28 days*). Overtreding is levensgevaarlijk bleek al in *28 weeks*, waar de ontsnapte kinderen maakten dat het virus zich opnieuw verspreidde. In *28 days* is het niet anders. Als Jim 's nachts bij kaarslicht de foto van zijn gestorven ouders bekijkt, trekt dat geïnfecteerde burens aan. Gewelddadig optreden is gelegitimeerd, maar ontmenselijkt ook: niet alleen de buurman en zijn dochter worden gedood. Ook Mark, gewond (en dus besmet) geraakt, wordt door Selena zonder pardon vermoord.



28 days later: Manchester staat in brand

Beide films tonen beelden van volkomen vernietiging van het moderne stedelijke leven in het westen, waardoor het contrast met de vanzelfsprekende, grootstedelijke vrijheid des te groter is. De skyline ligt aan duigen, de paraferalia van het moderne leven (auto's, infrastructuur, apparaten, huizen) zijn kapot en leggen zo het fundament van de moderniteit waarop we blind vertrouwen, bloot. Communicatie is onmogelijk (kapotte telefoons), moderne gemakken ontbreken: geen stromend water (dus regen opvangen), geen wc (dus alles de volgende ochtend over het balkon).



28 weeks later

Overlevenden zijn overgeleverd aan de elementen, vallen terug op een jagers- en verzamelaarshouding: plunderen van keukenkasten en supermarkten, eten blikvoedsel of doorstraalde vruchten uit de supermarkt. De straten zijn getekend door vuur, rotzooi, afval, hoog opgeschoten onkruid, ze zijn leeg, dood, uitgestorven. Op een enkele overlevende na, wat vogels, ongedierte, lijkt er geen levende ziel te vinden.

Virusfilms leggen, zoals ook een werkelijke ramp, het maatschappelijk krachtenveld bloot. Wat door het dagelijks leven doorgaans aan het oog onttrokken is, ligt plots vol in het zicht. Gevoelige en ethische kwesties worden benoembaar. Het Kwaad in beide films wordt gerepresenteerd door hordes zielloze en redeloze geïnfecteerden, gewelddadige dierenactivisten, gewetenloze militairen. Het Goede wordt vertegenwoordigd door Scarlet, de gewetensvolle wetenschapster en de militairen die Tammy en Andy redden, waarbij ze zelf het leven laten. Leaders, politici en de regering zijn in geen velden of wegen te bekennen. Men is aan zichzelf, het eigen geweten en de eigen beschaving overgeleverd. Dus wordt het zoeken van geestverwanten, andere overlevenden, een noodzakelijke, maar tegelijk risicovolle onderneming. Maar alleen samen, met het aangaan van sociale betrekkingen in een groep, kunnen afzonderlijke individuen overleven, aldus beide films.

Naast het verlies van technologie en infrastructuur, het gebrek aan primaire levensbehoeften, en het ontbreken van sociale cohesie, is ook de geestelijke rijkdom tot staan gekomen. Verwijzingen naar kunst, litera-

tuur en architectuur zijn in beide films – voor wie goed oplet – te vinden. Maar het idee dat er vanaf dat moment geen nieuwe cultuur en kunst meer tot ontwikkeling zullen komen, dat is iets wat Jim en Selena zich onderweg pas echt realiseren. De epidemie heeft ook het culturele leven volkomen vernietigd. Onvoorstelbaar is het voor hen dat 'je nooit meer 'n boek zou lezen dat niet al geschreven was. Of een film zou zien die niet al gemaakt was'.

Wat we doorgaans verwachten, maar ons zelden realiseren, wordt in de virusfilms steeds uitgesproken: de zegeningen van de moderne welvaartsstaat. In *28 weeks* worden Tammy en Andy, samen met andere gezonde overlevenden, gebracht naar een beveiligde zone in Londen. Schone lucht, zuiver water, warm water, stevige, betrouwbare bouwmaterialen, functionerende infrastructuur, elektriciteit, een medisch centrum, een supermarkt, en zelfs een pub. Alles waaraan we gewoon zijn (douchen, schone lakens, schone kleren) en waarop onze moderne individuele vrijheid berust, werkt gelukkig weer. Bijna lijkt het normale leven terug.

De kwetsbare beschaving

De laatste tien jaar dient zich een verzameling films aan met gemeenschappelijke beelden: ze schetsen een bruisend leven in grootstedelijke context – Londen, Glasgow, Parijs, New York, 'Raccoon City'. Hoogopgeleide, verantwoordelijke burgers, beschaafd levend in een technologisch goed werkende en communicerende samenleving, in huizen of appartementen voorzien van allerlei comfort, kunst aan de muur, boeken in de kast, voldoende voedsel, en allerlei geneugten ter ontspanning en vermaak, met liefdevolle betrekkingen (echtgenoten, ouders, kinderen, huisdieren).

In de virusfilms worden de parameters van dit leven opgeroepen, soms door flashbacks, maar vaker door onze verbeelding, die zich de vanzelfsprekende bestaansvoorwaarden voor de geest kan halen, met behulp van geringe details die de film ons aanreikt. We zien een ijskast beplakt met familiefoto's, een kerstboom, fitnessapparatuur, een schooltas, een oude video-opname. We zien huizenhoge billboards, met stralend glimlachende, en vooral gezonde gezichten, etalages, inclusief slogans die het moderne leven tekenen. En we zien de ontredde die zich van de mensen meester maakt als alles – maar vooral de geliefden – verdwijnt en mensen wanhopig hun oproepen aanplakken.

De teloorgang van de beschaving zoals we die kennen is tweeledig: enerzijds toont elke virusuitbraak aan hoe kwetsbaar de huidige moderne westerse samenleving is. Alles wat vanzelfsprekend is, blijkt plots fragiel

te worden. Anderzijds fungeert de virusfilm als catharsis, stelt voor om opnieuw te beginnen, om de onbalans tussen vanzelfsprekende vrijheid en de fundamentele inspanning, binding en vertrouwen die daaraan ten grondslag blijken te liggen, te herstellen. En dat doen deze films niet alleen in de dialogen, of in het tonen van de verwoesting. Films doen dat vooral via de zintuiglijke registers die ze bespelen: door cameravoering, kleur, geluid, ritme en montage.

Als verzameling vormen de virusfilms samen één groot beschavingsverhaal, elkaar aanvullend, onderdelen weglatend of uitvergrotend. Zo wordt het virus niet alleen per ongeluk veroorzaakt, doordat actievoerders het uit een biomedisch lab laten ontsnappen. Soms is het een bewuste, goedbedoelde uitvinding: dr. Alice Krippin (*I am legend*) is erin geslaagd het ultieme kankermedicijn te ontwikkelen door het mazelenvirus genetisch te wijzigen, de invalide dr. Charles Ashford (*Resident evil*-reeks) heeft een geneesmiddel, het T-virus, ontwikkeld om de effecten van de erfelijke aandoening bij zijn dochtertje Angela zo lang mogelijk te remmen. In beide gevallen is de remedie erger dan de kwaal: de biomedische interventie heeft desastreuze gevolgen voor gezonde mensen.

Een ander voorbeeld betreft de ellips in de beide besproken films tussen virusuitbraak en lotgevallen van enkele overlevenden. In recente films wordt deze concreet ingevuld. *Doomsday* (2008), *Blindness* (2009) en *Carriers* (2009) focussen op het uiteenvallen van de wereld zoals we die kennen. Ze leggen de nadruk op de hardhandige en onluisterende ontbinding van de samenleving, van de morele orde waarin mensen verantwoordelijk zijn voor elkaar. Naarmate de epidemie zich verspreidt verdwijnt alle beschaving.

De mensen in de quarantainezone waren tot sterven gedoemd. Sociale ordes ontbonden, samen met de lijken. De straten kleurden rood, terwijl men voor zijn leven vocht. De lijken werden met duizenden verbrand. Plundering en moorden waren talrijk. Het vuur verspreidde zich terwijl steden geplunderd werden ... En de overlevenden werden primitieve wilden, die honden en ratten aten ... Terwijl de tijd verstreek doofden de brandstapels. Uiteindelijk werd het donker. ... en het noorden werd stilaan een herinnering, en uiteindelijk geschiedenis. En zoals de regering de zone de rug had toegekeerd, zo keerde de rest van de wereld Groot Brittannië de rug toe. (Doomsday)

Opeens blijkt hoe primair de levensbehoeften zijn en welke inspanningen nodig zijn om voedsel, warmte, water, licht, vervoer, contact en communicatie tot stand te brengen. Massale uittocht, evacuatie, wantrouwen, angst, massahysterie, mannen in witte pakken, zuurstofmaskers zijn het gevolg.

De virusfilm als allegorie van strijd, onderdrukking en maatschappelijk verzet waarvan we dachten dat wij (in het westen) dat alles achter ons hadden gelaten. In die allegorie zien we de politiestaat, met een cynische elite van politici, machthebbers en wetenschappers, het 'volk' dat crepeert en tot slaaf wordt, met diefstal en verkrachting aan de orde van de dag. De nieuwe werelden zijn hard en gevoelloos, kermisachtige punkscènes, middeleeuwse toestanden, inclusief gladiatorgevechten, ridders en streng bewaakte, gezuiverde burchten.

In de virusfilm heeft de verbeelding zich genesteld en maken alle vormen van maatschappelijke strijd opnieuw hun opwachting en worden gereanimeerd. Via de anarchie die het virus veroorzaakt, komt de mens weer oog in oog te staan met dat wat vrijheid van geest en moreel besef mogelijk maakt, namelijk de basale bestaansvoorwaarden, ontdaan van alle corrupterende invloeden van het moderne leven. In de virusfilm kan na een heilzame catharsis de wereld opnieuw opgebouwd worden, verzoe-nen groepen zich, eindelijk beseffend wat onze zegeningen waren, en welke inspanningen daarvoor opnieuw nodig zijn ...

Maar zoals ook in de rampenfilm blijkt het verhaal krachtig en onuitputtelijk. In weer een volgende film blijkt dat het virus sluimert en weer (in een nieuwe gedaante, gemuteerd) opduikt, en dat opnieuw de beschaving bedreigd wordt.

Verwijzingen

Boeken

Doniger, Wendy. *The implied spider. Politics & theology in myth*. New York: Columbia University Press, 1998.

Keyser, Gawie. *Encyclopedie van de populaire cultuur*. Amsterdam: L.J. Veen, 2006.

Mare, Heidi de. *Moverende mythen. De analyse van film als mythe*. In: Mare, Heidi de & Klasen, Bernadette. *Moverende Mythen. Versus*, 1990, 1, themanummer. Beschikbaar via: <http://tijdschriften.filmarchief.ub.rug.nl/root/versus/1990/1-1990/>.

Mare, Heidi de. *Ars sine scientia nihil est. De kunst van interdisciplinair onderzoek*. *Kunstlicht*, 2009, 30, jubileumnummer Kunstgeschiedenis en Interdisciplinariteit.

Films

Boyle, Danny (regie). *28 Days later*, 2002.

Fresnadillo, Juan Carlos (regie). *28 Weeks later*, 2007.

Het virusdeeltje gijs en de zenuwcel

Een virusdeeltje, gijs geheten,
was op een zenuwcel gezeten.

Het boog zich over haar membraan
om daar doorheen te kunnen gaan.

Gelukkig kreeg hiervan de cel,
hoewel zij lachte, kippevel.

'Lijf,' riep gijs, 'doe niet zo flauw:
Merk je niet dat ik je trouw?'

De cel, intussen druk signalen
om haar schouders heen aan het halen,

eerlijk gezegd zelfs van dendrieten
en hun synapsen aan het genieten,

mompelde ietwat verstrooid:
'een zoentje wel, maar trouwen nooit.'

'Smak' deed gijsje dan ook gauw,
en 'smirp'; toen eigenlijk ook 'au'.

De cel rilde een zootje seinen
dat in de nacht scheen te verdwijnen,

maar dat wetmatig werd verspreid:
zeven naar een klierigheid,

negen naar een ooglidspier,
maar de overige vier,
hoewel ook zij geboren waren
uit voor mijn part een plat soort paren,